

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARQUITECTURA DISEÑO Y ARTES
CARRERA DE ARTES VISUALES

DISERTACIÓN DE GRADO

**TÍTULO: EL CULTUREMA Y LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA:
DE LA LENGUA QUICHUA A LA PINTURA ABSTRACTA**

DANIEL ALEJANDRO FERNÁNDEZ UQUILLAS

DIRECTOR:
CAMILA MOLESTINA

2015

QUITO – ECUADOR

A mis padres por su apoyo incondicional,
e infinito amor.

ÍNDICE

1. Agradecimientos.....	I
2. INTRODUCCIÓN.....	1
3. CAPÍTULO I: CULTUREMA Y CULTURA ANDINA: FUNDAMENTOS TEÓRICOS.....	3
3.1. Culturema.....	3
3.2. Culturemas de la cultura andina.....	5
3.2.1. El idioma quichua del Ecuador.....	5
3.2.2. Culturemas de la cultura andina.....	8
3.2.3. Cultura andina.....	13
4. CAPÍTULO II: REFERENTES ARTÍSTICOS.....	14
5. CAPÍTULO III: CONSTRUCCIÓN DEL CULTUREMA ARTÍSTICO Y ACERCAMIENTOS METODOLÓGICOS.....	19
5.1. “Culturema artístico”.....	19
5.1.1. Traductología.....	20
5.1.2. Traducción intersemiótica.....	22
5.1.3. Semiótica.....	24
5.1.4. Intuición, instinto e inconsciente.....	25
5.1.5. Pintura abstracta.....	25
5.2. Procesos metodológicos.....	26
6. CAPÍTULO IV: PRODUCTO ARTÍSTICO.....	27
6.1. Análisis de las pinturas realizadas para el estudio y fotos (registro).....	27
6.2. INTANGIBLES. De la palabra a la pintura: Montaje y exposición.....	39

7. CONCLUSIONES Y RESULTADOS.....	41
8. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	43
9. BIBLIOGRAFÍA.....	44
10. REFERENCIAS VIRTUALES.....	46

2. INTRODUCCIÓN

Al parecer, somos una especie conducida por el deseo de crear significados: por encima de todo, somos definitivamente *homo significans* - fabricantes - de significados. Distintivamente, formamos significados a través de nuestra interpretación y creación de “signos”. Ciertamente, de acuerdo a Pierce, “pensamos solo en signos” (Pierce 1931-58, 2.302). Los signos toman la forma de palabras, imágenes, sonidos, olores, sabores, hechos y objetos, pero estas cosas no tienen ningún significado intrínseco y se convierten en signos únicamente en el momento en que invertimos significado en ellos.¹

(Chandler 2007:13)

El arte contemporáneo ha tomado forma y lugar en el relato de cuentos particulares; subjetividades; historias o experiencias aisladas y distintos puntos de vista, cuyos objetivos no son ser originales ni únicos, pero sí diferentes. Esta búsqueda del arte surge en el diálogo que establece con otros campos, ya sean científicos, técnicos o sociales. En el caso de esta investigación, la pintura toma forma en la reinterpretación de un lenguaje en particular: el quichua.

El destino de esta disertación es evidenciar a la pintura como un ejercicio de traducción y re-significación en el que usando elementos pictóricos se pueda lograr una propuesta de traducción de palabras del quichua que no tengan equivalente en el castellano. Este será el resultado de una cadena de conceptos y nociones que conforman el trabajo, en el que el primer campo es el de la semiótica.

¹ Traducción mía de la siguiente cita: “We seem as a species to be driven by a desire to make meanings: above all, we are surely *homo significans* – meaning – makers. Distinctively, we make meanings through our creation and interpretation of “signs”. Indeed, according to Pierce, “we think only in signs” (Pierce 1931-58, 2.302). Signs take the form of words, images, sounds, odours, flavours, acts or objects, but such things have no intrinsic meaning and become signs only when we invest them with meaning.” (Chandler 2007:13)

El juego de simbología en el arte es permanente y es la base dentro del mismo. Esta investigación se desenvuelve en el campo de la semiótica del lenguaje en diálogo con el ejercicio artístico de reinterpretar y resignificar una idea o una noción mediante la pintura. Chandler (2007:13) supera la definición biológica del ser humano y lo califica como *homo significans*. Una especie que no solo piensa, se deriva y hace signos, sino que también invierte cierto tipo de significado a los mismos. Esta constante producción simbólica se llena y/o carece de significado dependiendo de cómo lo interpretemos. En este punto nace el lenguaje. El lenguaje emerge por la falta de objetos, por su ausencia, por la necesidad de poder recordarlos y rememorarlos. Este sistema de comunicación solo tiene importancia el momento en el que recreamos su significado. A su vez, al traducir el significado que invertimos en los signos, de una cultura a otra, de un lenguaje a otro e inclusive de un sistema lingüístico a uno no lingüístico, se altera el significado de origen. Sin embargo, el proceso de traducción dentro del arte se enriquece mediante las infinitas entradas y aproximaciones al resultado de lo que se ha traducido. Es factible que esto conlleve a interpretar lo traducido con otra connotación completamente diferente, y son precisamente esas variantes y su constante reinención en donde se encuentra la riqueza de la traducción intersemiótica².

Estos procesos artísticos de traducción en este trabajo pretenden establecer una conexión entre el espectador y el término expuesto. A pesar de que esta es una de las metas de esta disertación, se debe especificar que la búsqueda de la misma comienza entendiendo la arbitrariedad tanto de los lenguajes lingüísticos como de los no lingüísticos. Así mismo, debo aclarar que el fin de este trabajo no es explicar las palabras intraducibles del quichua, sino exponerlas a través de la pintura por medio de lo que el castellano desconoce. Es decir mediante la ausencia del mismo.

² La *traducción intersemiótica* es definida por Roman Jakobson en 1959 en su texto "On Linguistic Aspects of Translation" y se refiere a la interpretación de un código lingüístico a otro no lingüístico.

3. CAPÍTULO I: EL CULTUREMA Y LA CULTURA ANDINA: FUNDAMENTOS TEÓRICOS.

“Para descubrir una sociedad, mira sus palabras intraducibles”

“To unlock a society; look at its untranslatable words”

Salman Rushdie (s.a.)³

3.1. CULTUREMA

La investigación que se lleva a cabo en esta disertación nace a partir de la necesidad de resolver la problemática de la traducción pictórica que he identificado a lo largo de mi producción artística. Con esto me refiero a la vasta tarea de traducir y plasmar una idea, o sentimiento a un lienzo. Esta traducción está vinculada con problemáticas y obstáculos que recaen sobre un concepto denominado en el campo de la lingüística como: el culturema. El culturema es aplicado en la traductología de lenguas cuando un concepto propio de una cultura se determina intraducible o irreconocible en otro idioma. Para propósitos de esta investigación se utilizará el concepto de culturema para referirnos a la intraducibilidad de idearios andinos. Esto sugiere toparse con temáticas referentes a cómo se resuelve la obra en sí, el desarrollo de la misma y su desenvolvimiento.

La fuente más antigua del concepto de culturema es del lingüista alemán Hans Vermeer (1930 – 2010) en 1983 según el cual el culturema es “un fenómeno social de una cultura A que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la cultura A” (Vermeer 1983:8).

³ Salman Rushdie es un escritor y ensayista que nace en Bombay, India en 1947. Actualmente reside y trabaja en el Reino Unido. Es reconocido por su característico estilo en el realismo mágico.

Molina Martínez (2006), por su parte, define el culturema como: “(...) un elemento verbal o para verbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre los textos origen y meta.” (p. 79).

Tanto Vermeer como Martínez desarrollan un concepto de culturema como un choque de culturas en el momento de traducir o comparar una noción específica de una cultura con otra. No obstante, este choque no es más que un encuentro comparativo. No define a las culturas comparadas como mejores ni peores, sino que las contrasta al descubrir sus determinantes y situaciones específicas.

Por otro lado, Luque Nadal (2009) puntualiza al culturema como: “Cualquier elemento simbólico específico cultural, simple o complejo, que corresponda a un objeto, idea, actividad o hecho, que sea suficientemente conocido entre los miembros de una sociedad, que tenga valor simbólico y sirva de guía, referencia, o modelo de interpretación o acción para los miembros de dicha sociedad. Todo esto conlleva que pueda utilizarse como medio comunicativo y expresivo en la interacción comunicativa de los miembros de esa cultura.” (p. 97).

Nadal, por su parte, define al culturema como un código construido dentro de una sociedad en la que solo ellos podrán entenderlo. Así, al momento de descontextualizarlo no se lo podrá concebir como es debido. Estas tres puntualizaciones sobre el culturema se relacionan y dialogan entre sí en cuanto las tres determinan que este fenómeno lingüístico se genera al intentar traducir un concepto de un idioma/cultura a otro, y que este concepto no tenga un equivalente en el idioma traducido.

Existen, dentro del campo de la lingüística, otros conceptos sobre el culturema que no son aplicables a esta investigación. El culturema se desenvuelve en el campo de la traductología lingüística, sin embargo este trabajo está enfocado en la traducción intersemiótica. Esto se explicará más adelante en el capítulo respectivo al campo de la traductología.

3.2. CULTUREMAS DE LA CULTURA ANDINA.

3.2.1. El idioma quichua del Ecuador.

Geográfica, histórica y socialmente la cultura andina ha tenido y tiene mucha influencia sobre la vida cotidiana de quienes descendemos de ella. Y a pesar de que hoy en día el idioma oficial de los países andinos es el castellano, idiomas como el quechua, el quichua, el aymara y otras lenguas nativas siguen vigentes, aunque con menos presencia, dentro de nuestras culturas. El quichua según la constitución del Ecuador, es uno de los idiomas oficiales del país junto con el shuar y el tsáfiqui. La importancia que tiene entender y sacar a la luz sus concepciones, intraducibles a nuestro idioma, de tiempo, espacio y vida es trascendental. Entender el castellano “quichuizado” que se habla en el Ecuador conlleva un trasfondo de entender al mismo quichua y a la cultura andina y comprender idearios enteros que se basan en la estructura de la lengua quichua y su razón de ser. Es importante recalcar que la formación de los conceptos que se van a analizar, su semiología, y su etimología, están ligados a cierta arbitrariedad explicable solo en su caso específico.

El mundo andino está situado en los territorios ubicados a lo largo de la Cordillera Andina en América del Sur, que hoy en día está dividido en 6 países (norte-sur): Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. Dentro de estos territorios se pueden hallar varios idiomas nativos, sin embargo, el quichua es el idioma que se habló originalmente en el territorio ecuatoriano⁴. Es importante tener en cuenta la similitud y diferencia fonológica, fonética y semiótica entre el quechua y el quichua. Esto no quiere decir que haya superioridad de un dialecto hacia otro, son simplemente variaciones idiomáticas que se dieron por circunstancias geográficas e históricas. Las razones por su similitud se encuentran desde su entendimiento cercano de filosofía, hasta su posición histórica-geográfica. Cabe recalcar que la

⁴ Siendo el quichua la evolución de los idiomas pre-incaicos que existieron antes.

presente investigación se centrará en el idioma quichua hablado en el Ecuador del norte, específicamente en la comunidad Mojandita de Kalpaki, situado a aproximadamente 20 km de la ciudad de Otavalo (la pronunciación, entendimiento y escritura del quichua varia en el norte, centro y el sur del país).

Hay muchas teorías sobre el origen y la formación del kichwa. Una de ellas es del músico, compositor e investigador bonairense Edgardo Civallero que estudia el quichua desde que comienza su trayectoria musical en 1992. Civallero (2011) expone:

La lengua quechua o *runasimi* es la más hablada en la cordillera de los Andes[...]. Posee una elevada cantidad de dialectos, organizados en dos grupos: el Quechua I, que agrupa principalmente a las variedades del quechua habladas en el Perú, y el Quechua II, en donde se organizan los dialectos “periféricos”, como los de Colombia, Ecuador, Bolivia y Argentina.

(...)

El quechua hablado en el Ecuador es denominado kichwa, quichua o runashimi. Posee alrededor de un millón de hablantes y una ortografía unificada (*Shukyachiska Kichwa*). Las diferencias con el resto de las variedades o lenguas quechuas se basan principalmente en la pronunciación y, sobre todo, en un puñado de rasgos gramaticales que convierten al quichua en inconfundible. Entre ellos destacan los infinitivos terminados en “-na”, y la pérdida de la distinción entre la primera persona inclusiva y exclusiva, así como las de los sufijos posesivos y bi-direccionales.

Como Civallero expone, el quichua es específico de la zona geográfica periférica al Perú, y el quichua hablado en Ecuador tiene distinciones concretas que se pueden identificar en la fonología, en la fonética y en su significado contextual. Estas diferencias se forman a partir de la conquista Inca, que a pesar de haber impuesto su lengua, mucho de la lengua de los nativos pre-incaicos se fusionó con el quichua Inca. Desde entonces el quichua, como todo idioma, ha evolucionado en forma y significado. Al respecto Civallero dice:

(...)

La lengua entró al actual territorio ecuatoriano tras la conquista inca, aunque probablemente se hablara mucho antes como *lingua franca* entre comerciantes. Durante la época de la colonia fue el idioma más utilizado en Ecuador, a pesar de que el castellano fuese siempre el instrumento de la

educación y la administración oficial. Sin embargo, el quichua fue la herramienta que empleó la población indígena andina –mayoría demográfica en la sociedad colonial ecuatoriana- para transmitir y perpetuar todo su acervo cultural, básicamente oral.

Con este antecedente, se entiende al quichua del Ecuador con un distintivo específico que será otra de las posibles entradas para su análisis y reinterpretación. Sin embargo, se debe tener en cuenta que la lengua está en constante reinvencción y evoluciona con el transcurso del tiempo. Con esto me refiero a la inclusión de nueva terminología (neologismos) y entendimiento sobre el lenguaje.

A nivel lingüístico, existe una clasificación de lenguas hecha por los hermanos August Wilhelm von Schlegel⁵ y Friedrich von Schlegel⁶ y por el lingüista alemán Wilhelm von Humboldt⁷ de tipología morfológica (Beatriz Gallardo, 2008-2009). Es decir, una sistematización de la estructura interna de las palabras de cada lengua que presento a continuación:

Lenguas aislantes: correspondencia exacta entre palabra, morfema y morfo (chino).

Lenguas aglutinantes: la palabra está formada por varios morfemas; cada morfema tiene correspondencia biunívoca con un morfo (turco).

Lenguas flexivas: la palabra está formada por varios morfemas, pero un solo morfo puede corresponder a más de un morfema, lo que se conoce como sincretismo (latín).

Lenguas incorporantes: la palabra que corresponde a la expresión verbal incorpora el objeto de la frase, ya sea nominal o pronominal (nahua⁸).

⁵ Escritor romántico, filólogo y profesor. (Hannover, 1767- 1845).

⁶ Erudito, lingüista y escritor alemán. (Hannover, 1772- 1829).

⁷ Lingüista y político alemán. (Potsdam, 1767- 1835).

⁸ Se refiere al Nahuatl. Idioma Azteca hablado en la zona central de México.

Esta clasificación cataloga las lenguas, acorde a su distribución morfológica (estudio de la estructura de las palabras) para el estudio de cada una de ellas según su estructura. La identificación de la tipología morfológica es importante en el entendimiento de una lengua ya que la morfología es determinante en cada una de ellas.

Cada lengua tiene su propio sistema. En el caso del quichua y del español, la primera es una lengua aglutinante, es decir, que puede reunir una serie de significados en una sola forma, mientras que el español es una lengua analítica que se expresa más por medio de palabras libres que por aglutinaciones. (Cossío, Yáñez. 2007:3)

Consuelo Yáñez denomina al español como una lengua analítica. (*Flexiva* en términos de la clasificación presentada anteriormente). En el caso del quichua, la autora lo describe como una lengua aglutinante. Lo que hace que tenga una variedad de tiempos, significados y morfemas⁹ en una sola palabra.

La estructura gramatical (sintaxis), alfabeto, morfemas y más, no son pertinentes en esta investigación. Por esta razón no se profundizará más en el idioma, sin embargo la semiótica del mismo sí influye dentro del campo en el que se desenvuelve este trabajo. Se topará el tema en el capítulo tres.

3.2.2. Culturemas de la cultura andina.

La identificación de nociones y pensamientos de la cultura andina que sean intraducibles y/o inexistentes en la cultura occidental actual son específicos de la zona andina ecuatoriana del norte. Particularmente del pueblo Mojanda de Avelino Dávila, (situado a aproximadamente a 45 minutos de la ciudad de Otavalo). Se

⁹ En el campo de la lingüística, el morfema es la unidad mínima analizable que posee significado gramatical. (DEFINICIÓN.DE. 2008-2015).

debe especificar que el entendimiento del quichua, al igual que el de cualquier idioma, varía acorde la geografía. Es importante esta acotación debido a que durante la investigación de esta disertación se identificó que ciertas nociones son específicas de algunos pueblos quichua hablantes.

Por razones didácticas presentaré en el siguiente cuadro ejemplos de palabras quichuas que son traducibles al español y al inglés:

Quichua	Español	Inglés
Wasi	Casa	House
Allku	Perro	Dog
Kiwa	Hierba	Grass
Puka	Rojo	Red
Sara	Maiz	Corn
Pukllana	Jugar	Play
Kiru	Árbol	Tree
Iskun	Nueve	Nine
Churi	Hijo	Son
Tamya	Lluvia	Rain
Sinchi	Fuerte	Strong

Estos términos, que se definen como traducibles, son elementos lingüísticos que se remiten a algo puntual. Palabras como sustantivos, adjetivos y verbos que definan un sujeto en particular, es decir, colores, números, nombres, entre otros.

Las palabras que presento a continuación son conceptos que no tienen un equivalente en el español. Es decir, se los puede entender a través de una explicación detallada acompañada de una concepción contextualizada sobre la cultura quichua, pero no definir en una sola palabra.

PALABRA	RAÍZ	DEFINICIÓN
Shukpacha	Shuk: otro Pacha: tiempo	Tiempo/espacio en el que no se puede tocar o ver. Estado de trance al que se entra al tomar ayawaska ¹⁰ .
Kariwarmi	Kari: hombre Warmi: mujer	Persona que tiene cualidades de hombre y de mujer a la vez. Si es hombre tiene cualidades femeninas más notables y viceversa. Esto representa un gran regalo de la Pachamama a la persona y es muy respetado.
Ayallapishka	Aya: espíritu/alma Llapishka: aplastado	Sensación que uno experimenta al estar dormido y siente que algo/alguien lo está aplastando, y no se puede mover ni abrir los ojos, ni despertarse. En la cultura quichua se asume que es un espíritu malo y cuando pasa muy seguido se debe amarrar un hilo/cuerda de color rojo en la cintura en forma de protección.
Chunkana	Chunka: diez -na: morfema verbalizador (equivalente al -ar/-er/-ir en el castellano)	Juego que se practica después de que algún ser querido ha fallecido. Este juego se realiza después del funeral y consiste en formar dos grupos iguales entre los presentes, a continuación se preparan diez

¹⁰ Yajé; planta alucinógena de la Amazonía considerada sagrada y ritual; se la utiliza desde hace mucho tiempo para prácticas medicinales y rituales místicos. (bejuco de los muertos, espíritu o almas). (CHIMBO AGUINDA, Jaime José, et.al. 2008:60).

		maíces quemándolos por un lado y dejándolos amarillos por el otro. A manera de dados, se lanzan los maíces y el grupo que haya conseguido más maíces amarillos gana. Este grupo hará juegos con el otro grupo en forma de penitencia. Estos juegos usualmente son violentos y se cree que es para que la energía del fallecido se materialice en el dolor. La diversión del juego es equivalente a la cercanía y afecto al fallecido.
Pampana	Pampa: campo -na: morfema verbalizador (equivalente al -ar/-er/-ir en el castellano)	Este término se relaciona con el ciclo de la vida en el mundo andino. Este ciclo no termina con la muerte y la expresión <i>pampana</i> se refiere a <i>hacerse tierra</i> . Es decir, convertirse o transformarse en tierra para seguir el ciclo.

Las siguientes palabras no están conformadas por dos o más raíces. Es decir, son palabras sin derivaciones, por lo tanto, no se las puede descomponer.

PALABRA	DEFINICIÓN
Nawpa	Palabra que denota pasado, presente o futuro y a la vez la unión de los tres. Se lo entiende acorde el contexto de la oración y conjugación de los verbos dentro de la oración.
Uyansa	Ceremonia que se realiza al finalizar la cosecha de maíz, cebado

	o trigo como agasajo a la madre Tierra por los frutos que ella ha prodigado. (CHIMBO AGUINDA, Jaime José, et.al. 2008:207).
Chiripak	En la cultura quichua, el Chiripak o “el que genera la lluvia con el sol”, origina el Kuychi o “arco iris” y consiste un símbolo importante del principio de la relacionalidad cósmica. A través del agua y del arco iris se da la relación de los tres espacios o mundos sagrados y míticos, paralelos e interconectados: el <i>hanakpacha</i> , el <i>kaypacha</i> y el <i>ukupacha</i> . El agua cae del mundo de arriba, llega al mundo donde vivimos y se pierde en el mundo de las profundidades. (CHIMBO AGUINDA, Jaime José, et.al. 2008:77).
Warachikuy	Ceremonia que se realiza cada 7 años desde que la persona ha nacido hasta los 21 años. Esta ceremonia toma lugar en un lugar sagrado donde haya la presencia de los cuatro elementos de la naturaleza: agua, tierra, fuego y aire (comúnmente en una cascada sagrada). En símbolo de ofrenda un <i>hampik</i> o curandero, corta un trozo de pelo de la persona a la que se le celebra y lo quema en la <i>tulpa</i> o fogata. Al cumplir los 7 años la madre le regala un bordado que ella ha hecho y en la ceremonia de los 21 años ella entregará el cordón umbilical con el que nació a su hijo en símbolo de que se convertido en un hombre.
Yamaykancha	Rito que se realiza al estrenar una casa nueva que consiste en tostar granos de arveja, haba, maíz y más y regarlo por toda la casa en representación de que la casa será fuerte y duradera.

3.2.3. Cultura andina.

Es difícil hablar de una cultura andina unificada y homogénea, aunque esa sea la noción general. Debemos entender a esta cultura como una civilización diversa. Edgardo Civalero (2010) se refiere al mundo andino desde un punto de vista musical, llena de hibridaciones y aproximaciones diferentes. La dominación del Imperio Inca (quechua) y los señoríos Aymara del sur son los referentes más grandes y reconocidos, pero esto no quiere decir que fueron los únicos.

Como se mencionó anteriormente el mundo andino se acentuó en los territorios ubicados a lo largo de la Cordillera Andina en América del Sur, que hoy en día está dividido en 6 países (norte-sur): Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. La cultura Inca y Aymara fueron raíces fuertes de su origen y a pesar de haber logrado un imperio tan grande, la colonización europea destruyó muchas de sus creencias y conocimientos, fusionando la cultura andina con la occidental.

Para recapitular, la cultura andina nace en la civilización que se acentuó a lo largo de la Cordillera Andina en América del Sur, resultado del Imperio Inca que absorbió a diferentes civilizaciones preincaicas, y actualmente, derivación de la conquista española a partir de 1492. Las poblaciones que en el presente se encuentran geográficamente en el mismo lugar son también llamadas “andinas”.

Me remito a esta acotación de la cultura andina dentro de la disertación con el objetivo de incluir, no solo culturemas lingüísticos intraducibles, sino también comprensión de simbología y de cultura en sí.

No es pertinente ahondar mucho más dentro de este acápite de cultura andina, por que los objetivos de este trabajo están direccionados hacia otro fin. Sin embargo es necesaria su presencia, aunque sea corta, para situar ciertas características dentro del reconocimiento del mundo andino.

4. CAPÍTULO II: REFERENTES ARTÍSTICOS.

Los referentes artísticos de este trabajo se han considerado dentro de sus acercamientos al lenguaje y su reproducción pictórica. Sus propuestas sobre representaciones de elementos inmateriales y el diálogo que logran con el espectador son un trabajo paralelo al de esta disertación. Uno de ellos es la quiteña Pilar Flores quien enfoca su investigación a buscar plasmar intangibles dentro de su obra y trabajar a partir de elementos como el aire, la tierra, el agua y el fuego.

La mayoría del trabajo de Pilar gira en torno a elementos de la naturaleza. En este caso presentaré tres exposiciones que siguen un camino semejante al de esta disertación. El primero de ellos, llamado "...aire, viento, aliento...", es un acercamiento a los flujos del aire y el agua y su interrelación con los ritmos de la tierra (Flores, 2012).



Figura 1: Serie: "...aire, viento, aliento...", Pilar Flores, 1999.

"Me interesaba crear un espacio en el que el espectador pudiera sentirse, de cierta manera, en resonancia con una parte interna de sí mismo." afirma Pilar, describiendo su exposición.

Lograr el vínculo que menciona Pilar con el espectador es sumamente difícil. Sin embargo, logra que el público se identifique con su obra a través de la disposición de colores, contrastes y montaje de su obra. De igual forma, en su obra “Montañamar” logra contrastar opuestos complementarios de forma en que crean un diálogo con el espectador. En esta obra la artista trabaja con pigmentos naturales y sin ninguna herramienta. Finalmente los cuadros de esta exposición se desvanecen por su fragilidad y condición, explicando a la obra como un proceso, más que un objeto. (Flores, 2012).

La finalidad de la producción artística en esta disertación es lograr una obra que se perciba como proceso más que como una pieza de arte que representa algo. Tanto el idioma quichua como las pinturas realizadas en este trabajo son creados desde procesos. El objetivo de la obra es visualizarla como un elemento en evolución, igual que al idioma.

Por último, su trabajo de cromática en la obra “Montañas” representa un manejo del color característico, en el que se demuestra un trabajo de capa sobre capa.

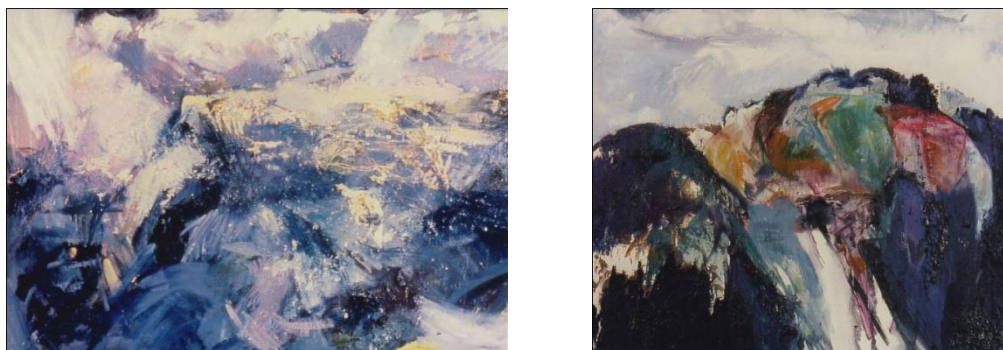


Figura 2: Serie: “Montañas”, Pilar Flores, 1985

Se puede identificar el trabajo de interacción de colores junto a su continuidad y relación entre las otras pinturas de la misma serie. Esta serie de pinturas está inspirada en los Andes ecuatorianos a mediados de los años 80.

El trabajo de capas lleva consigo una comprensión sobre la evolución de la pintura que puede ser comparado con el alcance de la lengua quichua. El quichua asocia varios elementos para formar y discernir un solo concepto. Así mismo, la pintura

que trabaja con esta técnica forma un todo mediante la combinación de diferentes capas.

De igual manera, el artista argentino Juan José Cambre consigue en su obra un manejo de color notable. A propósito, la curadora María Constanza Cerullo, escribe en el catálogo de la exposición “Cromática” de Cambre:

La historia de Cambre con el color data de mucho antes de 2000. De acuerdo con Daniel Buren, en el campo del color sólo algunos artistas realmente pueden aportar algo; mientras que la armonía cromática es fácilmente alcanzada por diseñadores, modistos y consultores del color, en el campo del arte se vuelve pensamiento puro. A modo de conclusión, resulta pertinente traer a cuenta las palabras de uno de los más grandes coloristas del siglo XX, Kenneth Noland: “Mi elección de los colores es un proceso intuitivo. Pero intuición significa experiencia aprehendida; uno usa el color como usa el lenguaje”. Cualquier sistema de relaciones cromáticas que Cambre proyecte estará inevitablemente sometido a su exquisita intuición. (Cerullo, M. Constanza. 2003:13)

La inserción de la intuición dentro del presente proyecto es una de las metas a alcanzar, y Cambre logra descifrar esto en su obra de manera en que el color se convierte en concepto.



Figura 3: “Límite Sud”, Juan Jose Cambre, 2008, acrílico.

Cambre tiene una trayectoria de una década en esta obra en la que abandona el óleo y la pintura figurativa por el acrílico y la pintura abstracta. Su entendimiento sobre el color como lenguaje hace que su obra se maneje por la intuición. De la misma forma que el lenguaje se forma por la intuición, una obra se forma por conocimiento aprehendido sobre la intuición. En este punto, Cambre, alcanza la intuición como método. Así mismo, este trabajo tendrá el mismo enfoque para conseguir conceptos del color.

Por último, interesa dentro de esta investigación la obra de la arqueóloga Mariella Garcia Caputi. Esta artista guayaquileña trabaja desde elementos ancestrales con dirección hacia la identidad. Sus pinturas y obra se relacionan mucho con sus estudios arqueológicos y representan toda una gama de instancias terrenales.



Figura 4: "Cromatismo", Mariella Garcia Caputi, 1974, Óleo-collage / lienzo, 100 x 100 cm

Según Mariella “El ejercicio del artista visual es un reto de vida, de búsqueda y de formación en la práctica del arte, desde su propia expresión comunicante y en el marco de una sociedad plagada de signos que es necesario decodificar, asumir y transformar.” (Sorjuanaproducciones, sin año).

La necesidad de decodificar y transformar signos dentro del manejo de color, composición y pintura es la constante del trabajo de Caputi y una referencia importante en esta investigación. El trabajo con la identidad es una de los pilares más fuertes, tanto en el trabajo de Caputi como en el de esta investigación.

5. CAPÍTULO III: CONSTRUCCIÓN DEL CULTUREMA ARTÍSTICO, ACERCAMIENTOS METODOLÓGICOS

“Está muy extendida entre los pintores la creencia de que lo importante no es lo que se pinta, sino pintarlo bien. Eso es puro academicismo. No hay buena pintura sobre nada.”

Mark Rothko (s.a.)

5.1. “Culturema artístico”

El nacimiento del concepto de “culturema artístico” nace con la coyuntura de fundamentar a la pintura como recurso válido de traducción de idearios y la intraducibilidad de pensamientos específicos, que a su vez recae sobre el proceso de identificarse y entender a una cultura para después apropiarse de sus conceptos y representarlos desde un punto que juegue entre lo arbitrario y lo objetivo para generar tensiones dentro de estos dos puntos de vista. El proceso donde se relacionan y se articulan todas las visiones de esta investigación nace en el punto en que se generan *soluciones visuales*¹¹ dentro de la traducción de la producción simbólica de una cultura específica.

Estas propuestas pictóricas hacen referencia a la necesidad de abandonar todo tipo de referente lingüístico en el proceso de la traducción intersemiótica. Este mismo proceso trasciende la necesidad de tratar de explicar las cosas en palabras y se refleja en una exploración de las cualidades formales de la pintura. Por un lado elementos como el color, la forma, y tono dentro de la composición, dialogando con el ritmo y la repetición para formar movimiento.

El término “culturema artístico” no ha sido explorado ni utilizado previamente. Como se mencionó antes, el concepto de culturema es relativamente nuevo y la

¹¹ Propuestas pictóricas que se resuelvan con un método de entendimiento de lenguaje visual, sin descartar la posibilidad de lo arbitrario.

combinación de las dos palabras es una significación subjetiva y ajena a cualquier otra apropiación de este término dentro de mi proceso artístico.

5.1.1. Traductología.

La función de un traductor puede definirse de muchas maneras. Es un intérprete, un mediador, inclusive un manipulador. La disciplina de la traductología conlleva toda una ciencia herramental, epistemológica y sistémica. Sin embargo, la intención de este trabajo no es la de posesionarme como traductor. La finalidad de introducir la traductología e indagar en ella es herramental. Es decir, evidenciar las fronteras a las que el traductor se debe atener para reinterpretar lo traducido y justificar esta limitación como estrategia.

Con referencia a esto, el traductor Ovidio Carbonell Cortés menciona:

Mi propósito en estas páginas es el de comentar precisamente la responsabilidad, por no decir las amplias posibilidades de alteración, reinterpretación y manipulación del sentido original que tiene el traductor como intérprete de culturas. Ante la postura negativa tradicional –el traductor es un *traidor*–, mi comentario abordará varios aspectos que desembocarán en una visión más positiva en la que el traductor, más que un necesario mal menor en el azaroso paso de una cultura a otra, viene a ser un *mediador* cuyo estímulo es imprescindible. (Morillas, et.al. 1997:60).

Ovidio Carbonell utiliza el término “mediador” para el traductor, como un facilitador que proporciona la traducción con cierta responsabilidad y pertinencia. Sin embargo, más adelante aclarará que el trabajo del traductor puede convertirse en una creación más, específicamente en trabajos artísticos de múltiples interpretaciones por parte del lector. Sobre esto Carbonell dice:

En las obras literarias, que son productos artísticos, el lector goza de una libertad de interpretación que otros textos no tienen, y en cierto modo podríamos decir que existen tantas interpretaciones de un poema o novela como lectores pueda tener; sin embargo, también es cierto que los textos literarios limitan o al menos disponen las guías por las que tienen que construirse las distintas interpretaciones. Un traductor podría abordar un poema determinado y construir una versión más o menos libre, pero habrá una línea más allá de lo cual su traducción dejará de serlo; vendrá a ser una creación propia o acaso adaptación, pero no una traducción propiamente

dicha; su traducción dejaría de ser, por lo tanto, pertinente, o razonable. (Morillas, et.al. 1997:60).

Es precisamente ese valor agregado de conseguir varias interpretaciones sobre un solo concepto al que apunta este trabajo. Dentro de los ejes que dirigen la obra a producir, está el factor de construir una obra abierta. En este caso específico, es Umberto Eco quien se preguntaba sobre el significado de este término en su libro *Obra abierta* (1962):

¿Cómo una obra de arte podía postular, por un lado, una libre intervención interpretativa por parte de sus destinatarios y, por otro, exhibir unas características estructurales que estimulaban y al mismo tiempo regulaban el orden de sus interpretaciones? (Eco 1981:13).

Desde *traidor a mediador a guía*, el traductor asume el papel de intérprete, y debe tomar en cuenta todas estas variantes mencionadas y aprovecharlas para crear una traducción pertinente. Todas estas acusaciones sobre el traductor convergen en la exploración de nuevas y diferentes fronteras. Hay, sin embargo, un enigma mucho más arbitrario que influye dentro de mi proceso como “traductor”, que lo menciona Jean-François Lyotard en su libro *Moralidades posmodernas*, que no tiene relación directa con la traductología pero, que de cierta forma está vinculado. “Lo único interesante es intentar hablar la lengua de otro al que no se le comprende.” (Lyotard 1996:48). Esta afirmación comprende explicar algo desde la ausencia de lo que se explica, en este caso por medio de lo que se desconoce de la lengua. Es decir, entiende a las desventajas de manejo de lenguajes como una ventaja para usarlas como táctica.

Finalmente, Maria Tymoczko, especialista en estudios de traductología, posesiona al traductor como un activista. Habla de la traductología como una herramienta de resistencia, y del traductor no solo como un productor de elementos y textos periféricos, sino como un agente crucial dentro de las expresiones culturales: creadores de manifiestos culturales que los ubican a los mismos traductores en una posición política y controversial. Esta posición controversial es el resultado de

la responsabilidad del traductor de elegir y hacer decisiones, que a su vez se envuelve con valores y ética. Así, convirtiéndose potencialmente en sujeto de conflicto (Tymoczko 2010:1-20).

Como mencioné anteriormente, no es mi afán posesionarme como un traductor, sin embargo según Tymoczko al hacer este ejercicio de traducción me posesiono como un actor político dentro del arte. Es en este punto donde surgen las preguntas de ¿Por qué tratar de traducir la intraducible a través del arte? Y ¿Por qué el quichua? Son precisamente estas dudas las que me permiten retribuir al trabajo la importancia de cómo el arte logra descubrir grietas que aún no tenían entrada. Mi interés de exponer palabras quichuas intraducibles se deriva en un posicionamiento de identidad geográfica e histórica dentro de mi contexto como artista, así mismo descubrir la traducción como una herramienta que impulsa a la pintura a explorar y a explorarse.

5.1.2. Traducción intersemiótica.

Dentro de la traductología se diferencian 3 tipos de interpretación de signos según el lingüista ruso Roman Jakobson (Vinelli: 2009):

- 1) *intringüística* o *reformulación* (consiste en “la interpretación de los signos lingüísticos mediante otros signos de la misma lengua”);
- 2) *interlingüística* o *traducción propiamente dicha* (consiste en “la interpretación de los signos lingüísticos mediante cualquier otra lengua”);
- 3) *intersemiótica* o *transmutación* (consiste en “la interpretación de los signos lingüísticos mediante sistemas de signos no lingüísticos”).

Dada la naturaleza del presente trabajo de interpretar un código lingüístico (quichua) a uno no lingüístico (pintura abstracta), nos enfocaremos en la traducción intersemiótica, sus complicaciones y ventajas aplicadas a este caso en particular. Dentro de esta categoría, Vinelli retoma en la revisión que realiza sobre

el debate de *Bologna*¹², ciertos aspectos y términos importantes a considerar, refiriéndose a la traducción. Términos como interpretación, equivalente, transmutación, transposición y traducción. Cada uno de ellos se refiere a un caso en específico, sin embargo todas están relacionadas con la traducción intersemiótica.

En el interés de esclarecer las diferencias entre estos términos Umberto Eco propone no estudiar a la traducibilidad sino más bien a las operaciones interpretativas que se realizan en el desarrollo de la misma. Como resultado proviene el término de equivalencias, y de cómo estas se acercan más a la idea de traducción por no ser determinables. Sin embargo "...la traducción, entendida como transferencia y transformación de sentido de un texto a otro lleva el interés de que el objeto de partida sea reconocible en el de llegada, aun cuando el de llegada igualmente construya su propia singularidad." (Vinelli: 2009). Esta afirmación puede ser refutable en el caso de la transposición, en el que se descontextualiza lo traducido para insertarlo en otro medio. Finalmente, Jakobson define el "...fenómeno de transposición como una transformación compleja que opera en el pasaje de un sistema de signos a otro: de un medio a otro, de una tecnología a otra, en situación en la que difieren los contextos así como los lugares de recepción." (Vinelli: 2009).

Por otro lado el semiólogo italiano Omar Calabrese objetualiza a toda traducción como una conversión. Definiéndolo como un desafío traducir un código a otro registro o sistema.

Concuerdo con Eco cuando afirma que todas estas aproximaciones derivan en un *rehacimiento* de lo interpretado/traducido. El traducir como un rehacer de lo interpretado genera nuevas posiciones de lo traducido, y casi como una traición al mismo. La traducción o transmutación de códigos es un reto para cualquiera y no necesariamente una labor que hay que hacer políticamente correcta, pero si provocativa (Eco, 1999).

¹² Seminario sobre la traducción intersemiótica en 1999, Bologna, Italia.

5.1.3. Semiótica.

Es necesario remitirse a los estudios de la semiología y la semántica dentro de la investigación de signos que se presenta en esta disertación debido a que el manejo, cambio y reinterpretación de simbología es constante durante el desarrollo del mismo. Sin embargo se debe recalcar la diferencia y relación entre las dos. Autores como Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Pierce, pioneros de estos conceptos, conciben a la semiología como el estudio del signo en sí y su proceso de significación. Mientras que la semántica se remite al estudio de la relación entre los signos y sus significados. Es oportuno topar en cierto punto la pragmática, al referirnos a la relación de los mismos signos y sus contextos.

Para el análisis semiótico, semántico y pragmático de este trabajo se considerarán dos entradas: la de los signos lingüísticos (castellano) y los no lingüísticos (pintura). Por un lado los signos lingüísticos convergen en una convención social más desarrollada, por tanto que su proceso de significación es extenso, haciendo que la relación con su significado sea específico y delimitado. Por otro lado, los códigos no lingüísticos están privilegiados con un proceso de significación relativo, muchas veces subjetivo, haciéndolo más dependiente de su significado. A pesar de que el código no lingüístico tenga otro sistema sintagmático que el código lingüístico, ambos encuentran su origen en la arbitrariedad tan peculiar del lenguaje. Es inconstante y mudable tanto que no obedece a ninguna razón de ser. Es decir, los dos tipos de códigos se crearon y están en constante evolución.

Es significativo señalar que a diferencia del castellano, el quichua es un idioma extremadamente sonoro tanto en su escritura como en su oralidad. Encontramos un patrón de obediencia a la naturaleza dentro del quichua. El ejemplo más claro para este caso es la palabra *tulun* que significa trueno en quichua. Esta anomalía sucede en otros casos, generalmente en neologismos, y se puede identificar otro tipo de arbitrariedad en la formulación de esta lengua. Así mismo, la oralidad de las grafías quichuas es intrínseca.

Finalmente, la pragmática de los dos tipos de códigos tiene una dinámica diferente. Mientras que el código lingüístico se delimita mediante sus especificaciones, el código no lingüístico puede ser introducido en cualquier contexto y aun así generar interpretaciones. Consecuentemente, el dinamismo entre los dos códigos puede ser infinito.

5.1.4. Intuición, instinto e inconsciente.

Dentro de la investigación, tanto pictórica como científica, la inserción de estos tres elementos ha sido una constante. Es oportuno recalcar sus diferencias y cómo se las maneja en el trabajo. Este acápite se formula dentro del espacio metodológico, pues su enunciación fue más que nada herramental.

Estas tres conductas están atravesadas por diferentes elementos. Por un lado, la intuición se genera dentro de un proceso cognitivo que a su vez modifica su comportamiento con el desarrollo del mismo. Por otro lado, el instinto está atravesado por el elemento biológico del ser humano. Finalmente, el inconsciente no depende de la voluntad, creando otra dimensión paralela a la consciente.

Tanto la combinación como el uso separado de los tres han sido indispensables dentro de este trabajo en el aspecto de generar elementos concluyentes.

5.1.5. Pintura abstracta.

La revalorización de conceptos mediante la pintura abstracta se convierte en un ejercicio de muchas entradas y lecturas del mismo. Podemos entender a la pintura y al arte abstracto de maneras infinitas, sin embargo Dietmar Elger logra una definición de arte abstracto que alcanza un vínculo con el presente trabajo. Elger (2005) define el arte abstracto como:

El concepto de **arte abstracto** se aplica a toda expresión plástica desvinculada de la intención figurativa y de las referencias a la realidad aparente. El arte abstracto no pretende reproducir el mundo concreto y visible

sino que se basa en la representación de elementos abstractos o abstraídos como gestos, formas, colores, estructuras o diseños. La composición pura se convierte en la principal aspiración del trabajo artístico. (...) Antes, la expresión artística tenía un carácter mimético: reproducía el mundo tal como lo veía el artista. Fue entonces, a principios del siglo XX, cuando los artistas como Pablo Picasso en París, Wassily Kandinsky en Múnich o Kasimir Malevich en Moscú comenzaron a disolver la visibilidad de los objetos y a reinterpretarlos en una pintura de signos autónomos. (Contraportada).

La aproximación de este trabajo se centra en la composición de elementos re significados de los conceptos a tratar, dentro de la pintura abstracta. Esto quiere decir que el significado y la interpretación de cada uno de ellos se convierten en un proceso individual y permutable.

La indagación dentro del campo específico de la pintura abstracta es una decisión personal por la cercanía y relación que logro desarrollar como artista hacia la obra en sí, aunque la pintura es uno de los campos artísticos más explotados dentro del arte. Y dentro del campo de la pintura se concibe al arte abstracto como la evolución de la pintura realista. Es decir que, la mayoría de las veces, los artistas que eligen la pintura abstracta han tenido una trayectoria con pintura realista. En mi caso, elegí la pintura abstracta como otro comienzo para buscar su desarrollo. Y en el caso específico de este trabajo en el que se abandona todo tipo de referente para negar la necesidad de explicarse y de explicar las cosas mediante las palabras, se intenta superar la necesidad de tratar de poner las cosas en un lenguaje hablado.

5.2. Procesos metodológicos.

La pintura ha sido la única constante dentro de mi trabajo artístico a lo largo de mi producción. La conexión que establezco entre el quichua y la pintura nace de una cuestión de identidad, y de cómo este se pontencializa en la pintura. Dentro del proceso que desarrollé en esta investigación descubrí que la pintura pasa de ser una simple herramienta a una extensión del cuerpo. Esta, es la misma relación que existe con el quichua y el ser humano. A partir de mi arraigo de conocer sobre

mis raíces y la indagación dentro de la pintura, emerge una necesidad de entender a la pintura como una dilatación de mi ser. Sin embargo, esto implicaba entender al quichua como una lengua corporal. Es decir, una lengua cuya arbitrariedad toma forma y se constituye de un cuerpo mucho más denso que cualquier otro. Por esta razón, parte importante de este proceso fue tomar clases de quichua con nativo hablantes. Esto me obligó a “pensar en quichua”, que fue una determinante en el trabajo. “Pensar en quichua” involucra, no solo aprender la lengua, sino entenderlo como una extensión del cuerpo.

A partir de esto, la elección de los términos que no tuvieran un equivalente en el español se basaron en que se consideren como una extensión del cuerpo. Es decir, una alegoría de lo corporal hacia lo inmaterial. Así mismo, la interpretación de cada uno de ellos se logró a través del ejercicio de pensar en quichua. Entender este proceso significó entender a los colores con una dinámica mucho más abierta. Esto me permitió, a lo largo de la producción, incluir más materiales como la maicena e involucrar más a la obra con su significado.

Elementos y detalles fuera de la pintura también influenciaron en su construcción como fue el uso del palo santo para “limpiar” el cuadro y el taller antes, durante y al finalizar cada obra. Este rito es particular en ceremonias andinas para purificar las energías. Así mismo, lo he adoptado desde hace más de 3 años para limpiar tanto las energías de la obra como las mías. Finalmente el haber escogido formatos grandes involucraba una intervención física al tensar el lienzo. Esto hace que se cree un vínculo con la obra desde su fase inicial, enriqueciendo su desarrollo.

6. CAPÍTULO IV: PRODUCTO ARTÍSTICO

“La pintura está en las telas y uno la descubre al mancharlas”

Luigi Stornaiolo (s.a.)

6.1. Descripción del proceso de las pinturas realizadas para el estudio y fotos.

El proceso de cada pintura fue pensado en base y a través del nombre de cada palabra escogida y el concepto que lleva. La evolución de los mismos fue profundizada acorde sus necesidades. Los términos más difíciles de entender, curiosamente, fueron los cuadros más duros en resolver. Cuadros como Chunkana, Pampana y Ñawpa fueron constantemente redefinidos en el sentido de composición, color y forma. Este tipo de términos me resultaron un poco más difíciles de expresar a través de la pintura por sus conceptos tan complejos. Sin embargo la introducción de nuevos materiales, como harina de maíz en Chunkana, y el acercamiento al lenguaje me permitió tener un entendimiento más profundo de los términos. Esto no quiere decir que los demás cuadros se resolvieron fácilmente, pero sí que se solventaron de manera menos complicada.

Parte primordial del proceso fue el aprendizaje de la lengua quichua. Es importante recalcar que el instituto donde aprendí la lengua es un centro de pensamiento indígena, dirigida por nativo hablantes. Este enfoque me permitió tener una aproximación mucho más intensa a la lengua. Este centro no solo se apunta a enseñar la lengua como tal, sino también a compartir pensamientos andinos como parte de la enseñanza. Las visitas a la comunidad también fueron fundamentales dentro de la investigación. Esto permitió un estudio más cercano sobre el lenguaje y la cultura andina.



Figura 5: "Chunkana", 2014, acrílico/maicena, 150 cm x 180 cm



Figura 6: "Shukpacha", 2014, acrílico, 130 cm x 160 cm



Figura 7: "Ayallapishka", 2014,
acrílico, 0,60 cm x 200 cm



Figura 8: "Uyansa", 2015, acrílico, 115 cm x 135 cm



Figura 9: "Warachikuy", 2015, acrílico, 120 cm x 120 cm



Figura 10: "Chiripak", 2015, acrílico, 150 cm x 150 cm

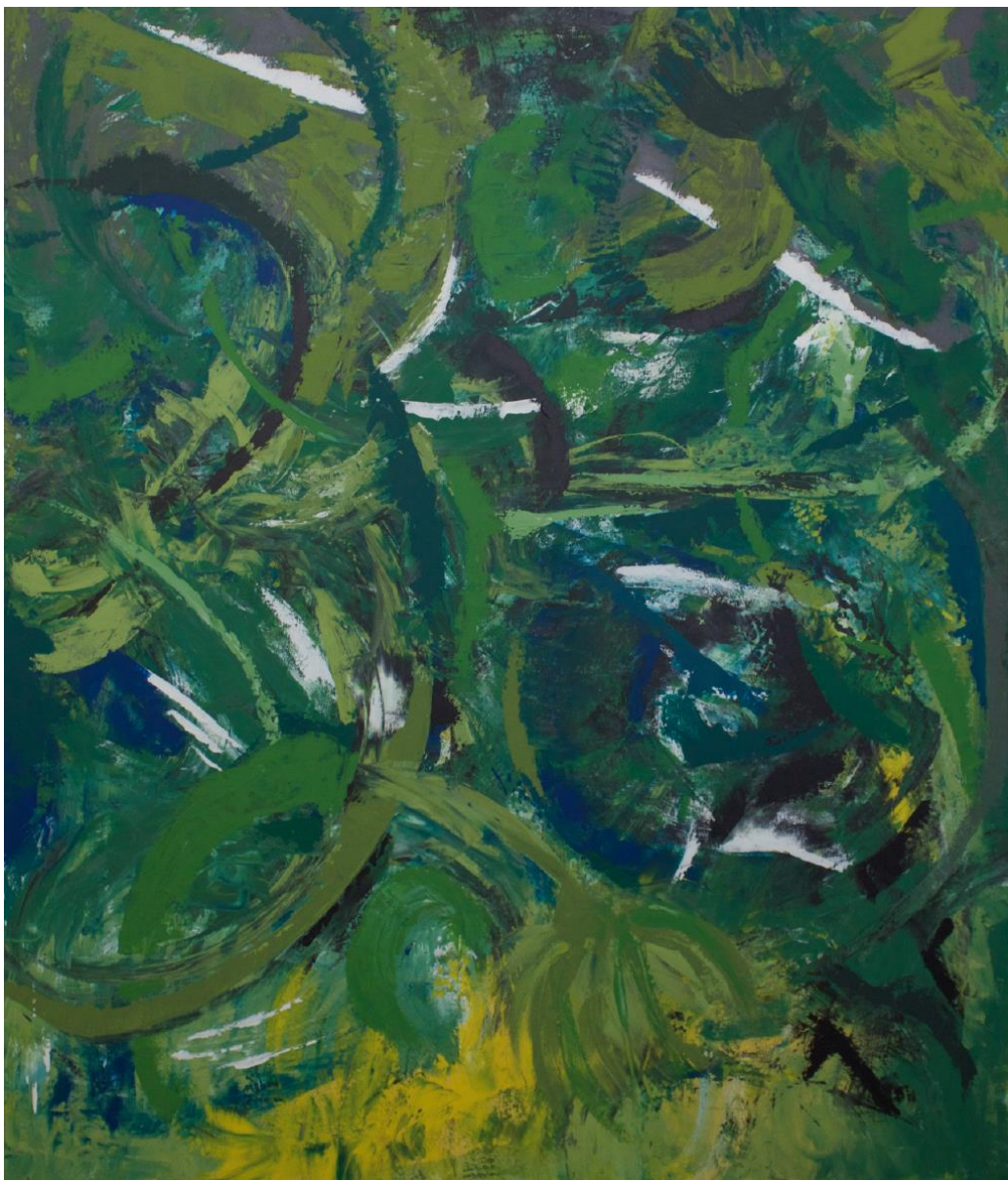


Figura 11: "Hariwarmi", 2015, acrílico, 115 cm x 135 cm



Figura 12: "Ñawpa", 2015, acrílico, 150 cm x 135 cm

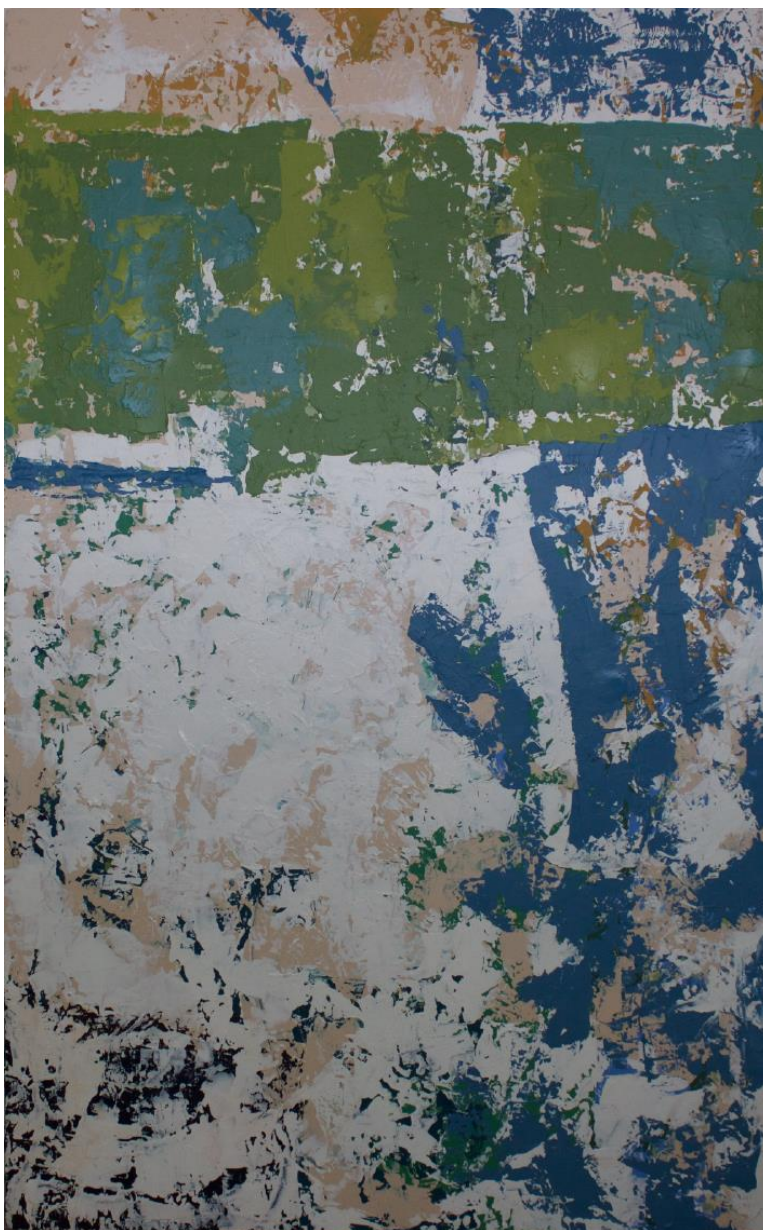


Figura 13: "Pampana", 2015, acrílico, 160 cm x 100 cm



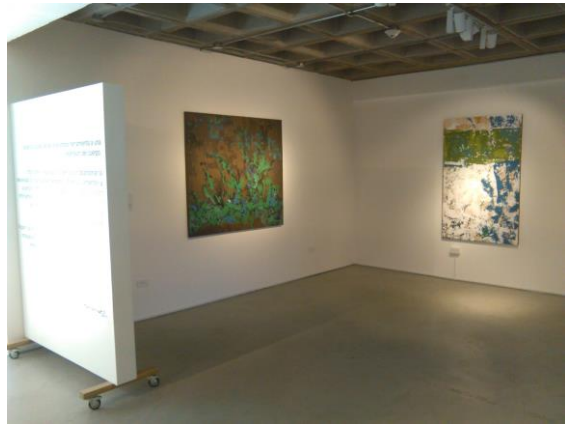
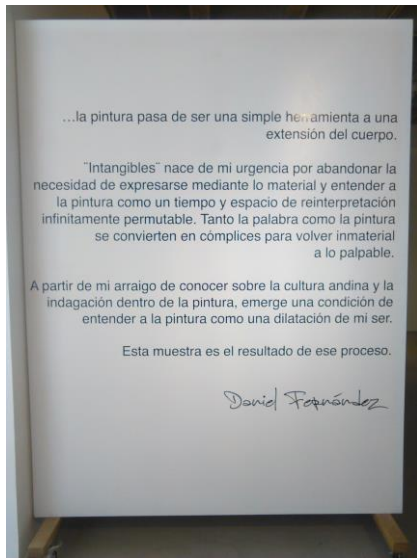
Figura 14: "Yamaykancha", 2015, acrílico, 100 cm x 150 cm

6.2. INTANGIBLES. De la palabra a la pintura: Montaje y exposición

"Intangibles" nace de mi urgencia por abandonar la necesidad de expresarse mediante lo material y entender a la pintura como un tiempo y espacio de reinterpretación infinitamente permutable. Tanto la palabra como la pintura se convierten en cómplices para volver inmaterial a lo palpable.

Dentro de el montaje hubo un proceso de elección de la posición de cuadros que fue basada en una armonía de los cuadros. La ubicación de cada obra fue pensada para que ninguno de los cuadros opaque al otro, sino para que dialoguen entre sí.





7. CONCLUSIONES Y RESULTADOS

El comienzo de esta disertación toma lugar en entender la arbitrariedad del lenguaje, de su origen y su constante reformulación. Su cambio, mediante la transmutación e interpretación del mismo dependen de su transposición, traducción e interpretación. Y sin la constante evolución del lenguaje, no pudiera existir. Así mismo la pintura como ejercicio de traducción e interpretación se auto sustenta introduciendo un ciclo infinito en su existencia. Por lo que se puede concluir que no necesariamente se debe traducir, sino apuntar a una interpretación personal.

Así como el pintor se posesiona, definitivamente, como un traductor frente al lienzo, el artista se posesiona como un interprete frente a cualquier medio. A pesar de que no existan traducciones perfectas ni mucho menos exactas, existen equivalencias dentro de diferentes niveles de códigos. La importancia de indagar en ellos es fundamental para su existencia, y es precisamente el arte que logra generar estas equivalencias.

El lenguaje nace a partir de la significación de algo. A su vez la re significación de ese algo da lugar y espacio a nuevas formas de lenguaje, que a su vez re significan lo que en primer lugar se interpretó. Esto renueva la lengua y se convierte en la única constante de la misma. El cambio regenera el lenguaje haciéndolo accesible mediante otros medios.

El final de este trabajo toma lugar en redescubrir a la pintura y al lenguaje como fenómenos caprichosos y arbitrarios. A pesar de haber una convención social de por medio, estos dos lenguajes solo dependen de sí mismos. Deducir esto, ha posesionado mi identidad dentro de un marco histórico. Finalmente, me ha ayudado a entender que el delicado equilibrio de todas nuestras potencias, lo único que permite vivir plenamente y trabajar bien, se altera no solo cuanto el intelecto estorba a la intuición, sino también cuando el sentimiento desaloja la razón.

Esta investigación será el primer escalón para profundizar tanto en el lenguaje como en la pintura. Mediante la reinserción de elementos lingüísticos, el propósito

de esta búsqueda será evidenciar a la pintura abstracta como una lengua. A pesar de no haber cumplido su meta inicial, que era el de crear una traducción para los términos intraducibles, este proyecto ha logrado asentar la base para su futuro desarrollo.

8. INDICE DE IMÁGENES

- Figura 1: Serie: "...aire, viento y aliento", Pilar Flores, 1999. Recuperado de <http://pilarflores.org/> el 08/04/2015.
- Figura 2: Serie: "Montañas", Pilar Flores, 1999. Recuperado de <http://pilarflores.org/> el 08/04/2015.
- Figura 3: "Limite Sud", Juan José Cambre, 2008, acrílico. Recuperado de <http://www.macba.com.ar/files/uploads/CAMBREultimo%20%282%29.pdf> el 10 de septiembre del 2014.
- Figura 4: "Cromatismo", Mariella Garcia Caputi, 1974, Óleo-collage/ lienzo, 100 cm x 100 cm. Recuperado de <http://mariellagarciacaputi.blogspot.com/p/tras-el-hilo-del-tiempo.html> el 08/04/2015.
- Figura 5: "Chunkana", 2014, acrílico/maicena, 150 cm x 180 cm
- Figura 6: "Shukpacha", 2014, acrílico, 130 cm x 160 cm
- Figura 7: "Ayallapishka", 2014, acrílico, 0,60 cm x 200 cm
- Figura 8: "Uyansa", 2015, acrílico, 115 cm x 135 cm
- Figura 9: "Warachikuy", 2015, acrílico, 120 cm x 120 cm
- Figura 10: "Chiripak", 2015, acrílico, 150 cm x 150 cm
- Figura 11: "Hariwarmi", 2015, acrílico, 115 cm x 135 cm
- Figura 12: "Ñawpa", 2015, acrílico, 150 cm x 135 cm
- Figura 13: "Pampana", 2015, acrílico, 160 cm x 100 cm
- Figura 14: "Yamaykancha", 2015, acrílico, 100 cm x 150 cm

9. BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE T., Fausto R. (1986). *Manual de fonética y fonología*. Loja, Ecuador: Editorial Universitaria Universidad Nacional de Loja.
- ALMEIDA, Ileana. (1996). *Temas y cultura quichua en el Ecuador*. Quito, Ecuador: Ediciones del Banco Central del Ecuador.
- ARELLANO Ortiz, Gonzalo. (2001). *EL QUICHUA EN EL ECUADOR*. Riobamba, Ecuador: Abya – Yala Ediciones.
- BARTHES, Roland; et.al. (1970). *La Semiología*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- CHANDLER, Daniel. (2007). *Semiotics THE BASICS*. Inglaterra: © 2002, 2007 Daniel Chandler.
- CHIMBO AGUINDA, Jaime José, et.al. (2008). *SHIMIYUKKAMU DICCIONARIO KICHWA – ESPAÑOL, ESPAÑOL – KICHWA*. Sucumbios, Ecuador: Ediciones Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamin Carrión” Núcleo de Sucumbios.
- CIRLOT, Juan Eduardo. (1957). *La Pintura Abstracta*. París, Francia: Ediciones Omega, S.A.
- COSSÍO YÁNEZ, Consuelo. (2001). *Dos lenguas en contraste quichua – español*. Quito, Ecuador: Abya – Yala Ediciones, Corporación Educativa MACAC.
- COSSÍO YÁNEZ, Consuelo. (2007). *Lengua y cultura quichua*. Quito, Ecuador: Abya – Yala Ediciones, Corporación Educativa MACAC.
- CORDERO CRESPO, Luis. (2010). *Diccionario Quichua – Castellano y Castellano – Quichua*. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional.
- DE LA TORRE, Luz María. (1999). *UN UNIVERSO FEMENINO EN EL MUNDO ANDINO*. Quito, Ecuador: Fundación Hanns Seidel Ediciones.
- ELGER, Dietmar. (2008). *Arte abstracto*. Alemania: TASCHEN GmbH Editions.
- ESTERMANN, Josef. (1998). *FILOSOFÍA ANDINA, estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito, Ecuador: Abya – Yala Ediciones.
- GÓMEZ RENDÓN, Jorge. (2008). *Mestizaje Lingüístico en los Andes*. Quito Ecuador: Abya – Yala Ediciones.
- HABOUD , Marleen. (1998). *Quichua y Castellano en los Andes Ecuatorianos*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya – Yala.
- HESS, Bárbara. (2005). *Expresionismo abstracto*. Alemania: TASCHEN GmbH Editions.

- KANDINSKY, Wassily. Ed. Philippe Sers (1987). *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Barcelona, España: 1970 Éditions Denoël, París, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- LYOTARD, Jean-François. (1998). *Moralidades posmodernas*. Madrid, España : EDITORIAL TECNOS, S.A.
- MALMBERG, Bertil. (1972). *La Fonética*. Buenos Aires, Argentina: EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES.
- (Editor) MEDINA, Javier. (1987). *Tres Reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz, Bolivia: Hisbol Ediciones.
- MORENO YANEZ, Segundo et.al. (1989). *ECUADOR MULTINACIONAL. Conciencia y Cultura*. Cayambe, Ecuador: Ediciones Abya – Yala.
- (Eds.) MORILLAS Esther, Arias Juan Pablo. (1997). *El papel del traductor*. Salamanca, España: Ediciones Colegio España.
- MOSZYNSKA, Anna. (1996). *El Arte Abstracto*. Singapur: Ediciones Destino, S.A. 1996. 1990 Thames and Hudson Ltd, London Editions.
- PEIRCE, Charles Sanders. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- QUILIS, Antonio. (1993). *TRATADO DE FONOLOGÍA Y FONÉTICA ESPAÑOLAS*. Sánchez Pacheco, 81, Madrid: Editorial Gredos, S.A.
- R. STARK, Louisa. et.al. (1973). *El quichua de Imbabura : Una gramática pedagógica*. Otavalo, Ecuador: Instituto Interandino de Desarrollo.
- SIMON, Josef. (1998). *FILOSOFÍA DEL SIGNO*. Madrid, España: Walter de Gruyter & Co.. EDITORIAL GREDOS, S.A.
- TORERO, Alfredo. (1980). *El quechua y la historia social andina*. La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
- TYMOCZKO, María. (2010). *Translation, resistance, activism*. Massachusetts, Estados Unidos: Universidad de Massachusetts Press.
- VINELLI, Elena. (2009). *Traducción intersemiótica: revisión del debate de Bologna*. Tesis inédita. Universidad Nacional de Lomas de Zamora - Universidad del Salvador, Argentina.
- W. LEE, Rensselaer. (1982). *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid, España: W.W. Norton & Company Inc., Ediciones Cátedra, S.A.

REFERENCIAS VIRTUALES

- AGER, Simón. (1998-2015). *Nahuatl* (*nāhuatl/nawatlahtolli*). Recuperado de <http://www.omniglot.com/writing/nahuatl.htm> el 07/04/2015.
- BEATRIZ GALLARDO, Pauls, (2008-2009). *MORFOSINTAXIS*. Recuperado de: <http://ocw.uv.es/artes-y-humanidades/linguistica-general-i-aplicada/2-1/112419.mats32.morfoltipol.pdf> el 07/04/2015.
- BIOGRAFÍAS Y VIDAS. (2004-2015). *August Wilhelm von Schlegel. Friedrich von Schlegel. Wilhelm von Humboldt*. Recuperado de: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/.htm> el 07/04/2015.
- CERULLO, María Constanza (curadora). (2013). *Cromática*. Recuperado de: <http://www.macba.com.ar/files/uploads/CAMBREultimo%20%282%29.pdf> el 10 de septiembre del 2014.
- CIVALLERO, Edgardo, MORENO PLAZA, Sara. (2010). *El quichua ecuatoriano*. Recuperado de: <http://tierradevientos.blogspot.com/2011/01/el-quichua-ecuatoriano.html> el 19 de mayo del 2014.
- DEFINICIÓN.DE. (2008-2015). *Definición de MORFEMA*. de <http://www.definicion.de/morfema/> Recuperado el 07/04/2015.
- FLORES, Pilar. (2012). *Aire, viento, aliento.... Montañamar. Montañas*. Recuperado de <http://pilarflores.org/> el 08/04/2015.
- JACKOBSON, Roman. (1959). *ON LINGUISTIC ASPECTS OF TRANSLATION*. Recuperado de: http://complit.utoronto.ca/wp-content/uploads/COL1000H_Roman_Jakobson_LinguisticAspects.pdf el 20 de marzo del 2015.
- ORTIZ ARELLANO, Gonzalo. (2001). *EL QUICHUA EN EL ECUADOR*. Recuperado de <https://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/EI%20quichua%20en%20el%20Ecuador%20ensayo.pdf?sequence=1> el 10 de enero del 2015.
- SORJUANAPRODUCCIONES. (sin año). *CAPUTI GARCÍA MARIELLA*. Recuperado de <http://mariellagarciacaputi.blogspot.com/p/tras-el-hilo-del-tiempo.html> el 08/04/2015.
- UPmedios ARTe.EC (2013) Luigi Stornaiolo. Recuperado de <http://artre.ec/artistas/9-artistas/102-luigi-stornaiolo> el 15 de febrero del 2015.